مـــن

وحـــــي اليتيمــة

الأستاذ الدكتور

عبد الوارث عبد المنعم الحداد

بسم الله الرحمن الرحيم

قصيدة اليتيمة[1]

لـــ (دَوْقَـــلَة الْمنْبجِي)

قام حول صاحب هذه القصيدة جدل عظيم. أما وجودها في دوحة الشعر العربي فلا خلاف عليه، وهو ما يعنينا الآن ، أما الخلاف على اسم صاحبها فلا ضرورة مُلِحّة الآن لاستكناه الآراء، وإعادة عرضها؛ لأن النتيجة لن تتغير في نهاية الأمر.

(١) **من المراجع الحديثة:** مجلة الزهراء: ربيع الثاني صـــ ٢٢٤، وجمادى الثانية صـــ ٣٦٢ هـــ رئيس التحرير. محب الدين الخطيب "مقال رئيس التحرير وعيسى إسكندر المعلوف. وكذلك كتاب: أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي للشاعر : "فاروق شوشة". دار العودة – بيروت لبنان ١٩٨٣ م، ومجلة الشعر. العدد ٣١ يولية ١٩٨٣ م. مقال الدكتور "أحمد محمد البدوي" ص ٤٣. ومن هذه المراجع يمكن الوقوف على المصادر والمراجع القديمة.

ولكن مما لا ينبغي أن نتجاوزه دون الإشارة إليه هو أن أغلب الآراء اتفقت على أن القصيدة لـــ "دوقلة المنبجي" على الرغم من أن أربعين شاعرًا حلفوا على انتحالها، وتماروا عليها فيما بينهم، وإن كان "ابن خالويه" قد نزل بالعدد إلى سبعة عشر شاعرًا، وقد عدها "محمد بن حبيب" من غُفْل شعر "ذي الرمة".

وجاءت فترة تنازعها شاعران متعاصران في العصر العباسي هما: "علي بن جبلة" المعرف بـــ "العَكَوّك"[1]، والمولود في بغداد سنة (١٦٠ هــ)، والمتوفى سنة (٢١٣ هــ)، و"محمد بن عبد الله بن رزين" الملقب بـــ "أبي الشيص" ابن عم الشاعر "دِعْبل الخزاعي" ، والمتوفى سنة (١٩٦). وبعد حين غلبت شهرة القصيدة للعكوك اليمني الكندي بعد أن حلف أربعين يمينًا أنها له، وليست لغيره، وقد انتصر له نقاد ومؤرخون؛ اعتمادًا على تشابه القصيدة في خصائص الأسلوب والطابع العام مع شعر العصر العباسي على عهد "أبي نواس"، لدرجة أن بعض النقاد نسبها إليه، وانتصروا للعكوك أيضًا؛ لأن الشاعر قال فيها:

فز كا البنون وأنجب الجد والجد كِندة والبنون هــــمُ

---

(١) **العَكّوك**: القصير السمين الصلب.

و"دوقلة" ليس من "كندة" إنما هو من "تهامة" وقد صرح بذلك في بيته:

إن تتهمى فتهامة وطني

أو تنجدي يكن الـــهوى نجـــدُ

أما خصائص الأسلوب وطابعها الغزلي الوصفي فلا يصعب أن نعثر له على مثال – إن لم تكن أمثلة – في الشعر الجاهلي ، أقربه قصيدة "المنخّل اليشْكُري" في "المتجردة" زوج "النعمان بن المنذر" والتي مطلعها:

إن كنت عاذلتي فسيرى

نـــحو العراق ولا تحوري

وفيها يقول:

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير

الكاعب الحسناء ترفل في الدمقس وفي الحرير

فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير

ولشمتها فتنفست كتنفس الظبي الغرير

فدنت وقالت يا منخل ما يحسيك من حرور

ما شف جسمي غير حسمك فاهدئي عني وسيري

وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري

يا رب يوم للمنخل قد لها فيه قصير

ولقد شربت الخمر بالخيل الإناث وبالذكور

ولقد شربت الخمر بالعبد الصحيح وبالأسير

ولقد شربت من المدامة بالصغير وبالكبير

فإذا انتشيت فإني رب الخورنق والسرير(١)

وإذا صحوت فإنني رب الشويهة والبعير

يا هند مَن لِمتيم يا هند للعاني الأسير(٢)

أما البيت: (والجد كندة) فلا أستبعد نحله على الشاعر، مثلما لا أستبعد نحله بعض الأبيات الفحاشة للقصيدة، وهي ما تحدث فيها عن العورة، ويقرب إلى ذهني الاعتقاد بأن واضع الشعر المنتحل هو واضع الشعر المنتحل على "النابغة الذبياني" وهو يصف "المتجردة" زوج "النعمان بن المنذر" في قصيدته:

أمِنْ آل ميّةَ رائِحٌ أو مُغْتدي عَجْلانَ ذا زَادٍ وغيرَ مزوَّدِ

---

(١) **الخورنق:** قصر النعمان بن المنذر على مقربة من النجف بالعراق، ويقصد بالسرير: عرش الملك. و"السرير" يروى "السدير" بدلاً منه، وهو قصر آخر في الحيرة على مقربة من القصر الأول.

(٢) **هند:** هي هند بنت النعمان بن المنذر بن ماء السماء حاكم الحيرة.

ومما يقوي إيماني بفكرة النحل، ادعاء هذا العدد الغفير من الشعراء للقصيدة، فضلاً عن أن بعض الروايات وهو يشير إلى سبب إنشائها يؤكد أنها نحلت بأكملها، وليس بعضًا منها، على نحو ما سنرى في سبب إنشاء القصيدة.

ولعل الذين ألحوا على أن القصيدة "للعكوك" صنعوا مقدمة لذلك، فسموا "دوقلة" باسم إسلامي هو: "الحين بن محمد المنبجي" ليمكن بعد ذلك نسبها إلى "أبي نواس" العباسي أو إلى "العكوك" العباسي أيضًا، حينئذ يكون التحول أو الانتحال أقرب إلى التصديق.

سبب إنشاء القصيدة:

يقال: إن "دعدًا" أو "هندًا" كانت أميرة نجدية تتمتع بجمال وافر، وخيال شعري خلاق، فدفعها ذلك إلى أن تشترط في خاطبها أن يكون شاعرًا، يفوقها إبداعًا وشاعرية.

فأقدم "دوقلة" يحدوه الأمل في أن يحظى بالزواج منها، وفارت شاعريته ومارت، وإذ به يخرج بهذه الدرة النفيسة، وتصادف وهو في الطريق إلى "دعد" بنجد أن التقى رجل على سفر مثله – في السفر – عرف هذا الرجل من "دوقلة" وجهته، فتملكه أمل الظفر بتلك الأميرة الشاعرة، فإذا هو يقتل منشئ القصيدة ، ويستولى عليها، ويقدمها بين يدي "دعد" فتلمح بذكائها المتقد أنها

ليست له؛ لأن لهجته تختلف عن لهجة "تهامة" التي صرح الشاعر المقتول بانتسابه إليها – تهامة – فألقوا القبض عليه، وضيقوا عليه الخناق، فاعترف بفعلته، وكانت "دعد" تطالب بإعدامه وتقول: "اقتلوا هذا؛ إنه قاتل بَعْلي".

سبب التسمية:

سميت القصيدة بـــاسم "اليتيمة" ؛ لأن صاحبها لم يقل غيرها، أو لأنها منفردة في الحسن والجمال المطلق، ولذلك قال عنها بعضهم: "الدرة اليتيمة" ويقال أيضًا: إنها سميت بذلك نسبة إلى قبيلة الشاعر : "تيم"، أو لأنها تسببت في قتل صاحبها، وإن كان التعليلان الأخيران غير مستساغين.

أما عدد أبياتها فقد قال عنه الشنقيطي – الكبير – في مجموعة مخطوطاته أنها نيّف وسبعون بيتًا، وقد أوردها الدكتور "أحمد محمد البدوي" في أربعة وستين بيتًا، والشاعر "فاروق شوشة" في أربعة وخمسين بيتًا.

وقد وصلت إلينا هذه القصيدة في العصر الحديث عن مخطوطة في ذيل نسخة من المقامات، مكتوبة سنة (١٠٥٥ هـ) بخط "محمد السنهوري" وقد عثر عليها "عبد العزيز اليمني الراجكوتي" في خزانة كتب مدينة "رامبور" في الهند، وقد نشرها في مجلة الزهراء القاهرية عام (١٣٤٦ هـ – ١٩٢٧ م) بعد أن نقح بعضها، وعليها يعتمد الباحثين والنقاد اليوم.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه القصيدة قد لعبت فيها أصابع الرواة والمحققين والدارسين بالحذف، والتقديم، والتأخير، مما أحدث فيها اضطرابًا لم نتبين وجه الصواب فيها حتى الآن، فشجعني ذلك على أن أحذف بعض الأبيات اختصارًا أو تجنبًا لفاحش القول، كما قمت – في مقاطع معينة – بتقديم بعض الأبيات وتأخير بعضها الآخر، ليبدو الفكر مرتبًا، ولأحقق لخيال المتلقي – قارئًا أو سامعًا – الاسترسال والتتابع المريح، فتكون اللوحات الشعرية أكثر جمالاً وجاذبية.

وفي القرن السابع الهجري يبلغ الإعجاب مداه ، ويصل مدّه إلى الأندلس، فيعارض "اليتيمة" الشاعر: "محمد بن غالب الرصافي" — ابن رومي الأندلسي — يعارضها بقصيدة طويلة على نهجها في الوزن والقافية والموضوع، يمدح فيها "أبا جعفر الرُّقَّشِيّ" ومما قاله فيها:

ألأجرعٍ تحتله هندُ　　يندى النسيم ويأرج الندُّ
ويطيب واديه بموردها　　حتى ادعى في مائه الوردُ
نعم الخليط نضحت جانحتي　　بحديثه لو يبرد الوجدُ
يحييك من فيه بعاطره　　لو فاه عنها المسك لم يعدُ
يا سعد قد طاب الحديث فزد　　منه أخا نجواك يا سعدُ
فلقد تجدد لي الغرام وإنْ　　بَلِيَ الهوى وتقادم العهدُ
ذكر يمر على الفؤاد كما　　يوحي إليك بسقطه الزَّندُ
وإذا خلوت بها تمثل لي　　ذاك الزمان وعيشه الرغدُ
ولقاء جيرتنا غداتئذ　　متيسر ومرامهم قصدُ
وخيامهم أيام مضربها　　سقط اللوى وكثيبه الفردُ
أعدوا بها طورًا وركبا　　رعت الفلا والليلُ مسودُ

لكواكب هي في تراكبها حلق الدروع يضمها السردُ
من كل أروع حشو معفره وجه أغر وفاحم جعدُ
ذكر الوزير الرقشي لهم فأثارهم للقائه الودُّ
مترقبين حلول ساحته حتى كأن لقاءه الخلدُ
قد رنحتهم من شمائله ذكرى كما يتضوع الندُّ
نعم الحديث الحلو تملكه للركب[1]حيث رمى بها الوخدُ
يا صاحبيّ أخبره عجب لكما على ظمإ بها وِردُ
أم ذكره تتعللان به إذ ليس منه لذي فم بدُّ
شفتيكما فالنحل جاثمة مما يسيل عليهما الشهدُ
رجل إذا عرض الرجال له كثر العديد وأعوز النِّدُّ
من معشر نجم المقالُ بهم زهرًا كما يتساوق العقدُ
لبسوا الوزارة معلمين بها ومع الصنائفِ[2] يحسن البُردُ
مستأنفين قديم مجدهم ببني الحفيد كما بنى الجدُّ
حمدوا إلى حد وأعقبهم حمد بأحمدها له حدُّ
وكأنما فاق الأنام بهم نسب إلى العمرين ممتدُّ

فيرى وليدهم المنام على   عبر المجرة أنه مهدُ
ويرى الحيا في مزنه فيرى   أن الرضاع لربه عمدُ
وكأنما ولدوا ليكتفلوا   حيث السنا والسؤدد العدُّ
فعلت كرائمهم بـــهم .....[1]   وعلا السماء النهد والمهدُ

ومنها:

ضمن النوال بأن تروح إليـــ   ـــه العيس معلمة كما تغدو
ولقد أراني بالبلاد وآمـــ   ـــال البلاد ببابه وفدُ
وهباته تصف الندى بيد   علياءَ أقدم وقدَها المجدُ
خفقت بها في الطرس بارقة   حُدَقُ المنى[2] من دونها رُمدُ
محمولة حمل الحسام وإن   جفى النجاد هناك والغمدُ
يسطو بها فأقول يا عجبا   ماذا ترى علياءه الجدُّ
حتى اليراعة بين أنمله   يا قوم مـــما يطبع الهندُ

ومنها:

والأمر أشهر في فضائله   ما إن يلبسها لك البعدُ

(١) هكذا في الأصل سقطت كلمة منه لعلها (سبًا).

هيهات يذهب عنك موضعه هطل الغمام وجلجل الرعدُ

أعربت عن مكنون سؤدده ما تعجم الورقاء إذ تشدو

سورًا من الأمداح محكمة من آيهن الشكر والحمدُ

ولعل ما يخفى وراء فم مردودة أضعاف ما يبدو

(١) في الأصل "للركبان" وهو مما لا يستقيم الوزن به فأبدلته بقولي: "للركب" ليستقيم. (الكلام لعيسى معلوف).

(٢) كذا في الأصل ولعلها (السفائف) جمع سفيفة أي: نسيج لخوص.

(٢) في الأصل (حدق التمني) ولا يستقيم به الوزن فأبدلتها بـــ (المنى) ليستقيم.

القصيدة:

هل بالطلول لسائل ردُّ أم هل لها بتكلم عهدُ
درس الجديد جديد معهدها فكأنما هي ربطة جردُ
من طول ما تبكي الغيوم على عرصاتها ويقهقه الرعدُ

وثُلثُ سارية وغادية ويكر نحسٌ خلفه سعدُ
فكست بواطنها ظواهرها نوْرًا كأن زهاءه بُردُ
فوقفت أسألها وليس بها إلا المها ونقانق زُبْدُ
فتناثرت درر الشئون على خدّي كما يتناثر العقدُ
لَهفي على دعد وما خلقت إلا لحر تلهفي دعدُ
بيضاء قد لبس الأديم بهاء الحسن فهو لجلدها جلدُ
ويزين فوديها إذا حسرت صافي الفدائر فاحمٌ جعدُ
فالوجه مثل الصبح مُبْيَضٌّ والشعر مثل الليل مسودُّ
ضدان لما استجمعا حسنًا والضِّد يظهر حسنَه الضدُّ
وجبينها صَلْت وحاجبُها شَخْتُ الْمَخطِّ أزجُّ ممتدُّ
وكأنها وسْنَى إذا نظرت أو مُدْنف لَمّا يُفِقْ بعدُ
بفتور عين ما بها رمدُ وبها تُدَاوَى الأعينُ الرمدُ
وتُريك عِرْنينًا يزينُه شمم وخَدّا لونُه الوردُ
وتجيل مِسواك الأراك على رِتل كأن رُضابه الشّهْدُ
والجيد منها جيد راتعة تعطو إذا ما طالها المَردُ

وكأنما سُقيت ترائبُها والنحر ماء الورد إذ تبدو
وامتد من أعضادها قصبُ فَعْمٌ تَلَتْهُ مرافق دُرْدُ
والمعصمان فما يُرى لهما من نعمة وبَضاضة زَنْدُ
ولها بنان لو أردت له عَقْدًا بكفك أمكن العَقْدُ
وبخَصْرها هَيَف يُزَيِّنُه فإذا تنوء يكاد يَنْقَدُّ
والساق خَرْعَبَةٌ منعمة عَبِلت فطوق الْحِجْل مُنسدُّ
والكعب أدْرَمُ لا يبين له حجم وليس لرأسه حدُّ
فقيامها مثنى إذا نهضت من ثَقله وقعودها فردُ
ومشت على قدمين خُصِّرَتَا وألينتا فتكامل القدُّ
ما شانها طول ولا قصرُ في خلقها فقوامها قصدُ
إن لم يكن وصل لديك لنا يشفي الصبابة فليكن وعدُ
قد كان أورق وصلكم زمنًا فذوي الوِصال وأورق الصدُّ
لله أشواقي إذا نزحت دار بنا ونأى بكم بُعدُ
إنْ تُتْهِمي فتهامة وطني أو تُنْجدي يكنِ الهوى نجدُ
وزعمت أنك تُضْمِرين لنا وُدًّا فهلا ينفعُ الودُّ

وإذا المحب شكا الصدود ولم　　يُعْطَف عليه فقتله عمدُ
نختصها بالود وهي على　　ما لا نحب فهكذا الوجدُ
أو ما ترى [illegible] بينهما　　رجل ألح بهزله الجدُّ
فالسيف يقطع وهو ذو صدأ　　والنصل يعلو الهام لا الغمدُ
هل تنفعن السيف حليته　　يوم الجلاد إذ أنا الحدُّ
ولقد علمت بأنني رجل　　في الصالحات أروح أو أغدو
سلم على الأدنى ومرحمة　　وعلى المكاره باسل جلدُ
متجلبب ثوب العفاف وقد　　غفل الرقيب وأمكن الوردُ
ومجانب فعل القبيح وقد　　وصل الحبيب وساعد السعدُ
منع المطامع أن تثلمني　　أنى لمعولها صفا صلدُ
فأظل حرًا من مذلتها　　والحر حين يطيعها عبدُ
آليت أمدح مقرفًا أبدًا　　يبقى المديح وينفد الرفدُ
ليكن لديك لسائل فرجُ　　إن لم يكن فليحسن الردُّ

عرض لقصيدة اليتيمة

أطلال ومناجاة:

هل بالطلول لسائل ردُّ ... أم هل لها بتكلم عهدُ

درس الجديد جديد معهدها ... فكأنما هي ربطة جردُ

من طول ما تبكي الغيوم على ... عرصاتها ويقهقه الرعدُ

وتُلِثُ سارية وغادية ... ويكر نحس خلفه سعدُ

فكست بواطنها ظواهرها ... نَوْرًا كأن زَهاءه بُردُ

فوقفت أسألها وليس بها ... إلا المها ونقانق زُبْدُ

فتناثرت درر الشئون على ... خدّي كما يتناثر العقدُ

المفردات:

الطلول: جمع طلل، وهو ما شخص وبقي من آثار الديار بعد خرابها.

درس: زال. **جديد معهدها:** محل إقامتها. **ربطة جرد:** ملاءة بالية ممزقة. **الغيوم:**

جمع غيم وهو السحاب، ويقصد به هنا السحاب المطر. **عرصات**: جمع عرْصة، وهي المكان الواسع بين الدور (الساحات). **تُلث**: تُديم النزول. **السارية**: السحابة التي تمطر ليلاً. **الغادية**: السحابة التي تمطر صباحًا. **يكر**: يعود. **خلفه**: بعده. **النَّوْر والأنوار**: جمع نَوْرة وهو الزهر الأبيض. **زهاءه**: نضرته وبهاؤه. **البُرد**: الثوب المخطط. **المها**: جمع مهاة، وهي بقرة الوحش. **نقانق**: جمع نَقْنَق، وهو ذكر النعام يكون لونه أسود. **رُبد**: جمع أربد، وهو الرمادي، وبذلك يكون لون ذكر النعام أسود يشوبه ويختلط به اللون الرمادي. **تناثرت**: تساقطت بكثرة. **درر**: جمع درة، وهي اللؤلؤة العظيمة الكبيرة. **الشئون**: مجاري العين الدمعية، والمقصود بدرر العيون هي دموع العين المنهمرة. **العِقد**: خيط ينظم فيه الخرز يحيط بالعنق.

المعنى:

ابتدأ الشاعر قصيدته بلوعة حَرّى، تعكسها الحيرة التي بدت في التساؤل عن إمكانية رد الأطلال على السائلين، وهل سبق لها أن نطقت حجارتها؟ ثم تنداح دائرة الحسرة المرة؛ لأن ديار المحبوبة صارت خرابًا يبابًا ، تمزق أديم الأرض فيها من إعوال الرياح بينها فجعلها مثل الملاءة الممزقة البالية، وكما استبدت بها مظاهر الطبيعة متمثلة في الرياح، استبدت بها أيضًا السحب الممطرة التي يدوم

مطرها فيستمر مساء وصباحًا، ولا يزول عبوس الطبيعة بإفراغ ما في السحب من أمطار، ويظهر إشراق السماء حتى تعود السحب الغائبة، فتقضي على ما كان من إشراق ، ويعقب ذلك تفتح الزهر الأبيض، فينتشر الضياء وإن لم تكن هناك شمس، وتكتسى الأرض بالنضرة والبهاء والجمال، وكأنها تزينت بثوب جميل زاده التخطيط جمالاً، و لم يصرفه ذلك الجمال البديع عن مساءلة الديار مع خرابها الذي أكده بانطلاق بقر الوحش فيها، وارتياد ذكران النعام الربد بين جنباتها، حينئذ تسابقت دموعه، وتناثرت على خديه، تناثر حبات العِقد التي انفرطت من حبلها.

التحليل:

كان الشاعر في مطلع قصيدته وفيًا للمطالع الشعرية الجاهلية، وهذه واحدة من مظاهر ارتباط الجاهلي ببيئته وقبيلته وفاء وحبًا. كما أن مناجاة الأطلال والوقوف حيالها، وبكاءها، واستبكاءها، وإنطاقها، واستنطاقها، كل ذلك ورد على لسان الشعراء قديمًا، لدرجة أن شكلت الأطلال جزءًا من حياة الشعراء العاطفية والنفسية، فشخصوها، واندمجوا فيها يحاورونها، بل ويأمرونها أو يستعطفونها لتتكلم وتفصح، لعل في ردها إطفاءً لجوى القلب المستعر على نحو ما قال عنترة:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي
وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي

ويتجاوز عشق الأطلال والامتزاج فيها العصر الجاهلي، فنرى ظل ذلك في شعر شعراء مسلمين، ولكنهم لا يكتفون بالوقوف أمام الأطلال وبينها، بل إنهم ليجعلونها في حضور دائم في الخاطر والقلب معًا، على نحو ما ذكر الشريف الرضى في أبياته:

**ولقد مررت على ديارهمو		وطلولها بيد البلى نهب**
**فوقفت حتى ضبح من لغب		نضوى ولج بعزلي الركب**
**وتلفتت عيني فمذ خفيت		عنها الطلول تلفت القلب**

وإذا كانت الديار التي خلت من الأحباب لذعت الأكباد، وصهرت القلوب، فإن الديار العامرة بالأحباب أشد هيجًا للعشاقين، فصيرهم ذلك مجانين، وها هو ذا واحد منهم يقول:

**أمر على الديار ديار ليلى		أُقَبِّلُ ذا الجدار وذا الجدارا**
**وما حب الديار شغفن قلبي		ولكن حب من سكن الديارا**

ولكن: أطلال أية محبوبة تلك التي يعنيها "دوقلة المنبجي"؟. أهي ديار "دَعْد" التي أنشأ تلك القصيدة لتكون مهرًا لها على وفق ما طلبت تلك الأميرة

بأن يكون بعلها شاعرًا؟. أم إنها ديار محبوبة سلفت؟ أم هي ديار صنعها خيال الشاعر، أقامها ثم هدمها ليجاري شعراء عصره في مطلع القصيدة؟.

إن كانت ديار "دعد" العروس المنتظرة، فيحق لنا أن نتساءل: وهل نزلت بديار أخرى ووقع بينها وبين الشاعر عشق سابق، أوجب على الشاعر بكاء تلك الديار التي خلت من محبوبته بدافع الوفاء لها؟ وإذا كان قد أحبها فما الذي أخر من ارتباطه بها؟ ثم ألا يكفيه الحب السابق – إن كان – ليكون شفيعًا له عندها وهو يتقدم لخطبتها؟ إن كان ذلك كذلك فهو حري بأن يرفض طلبه؟ لتخاذله حيال محبوبته، وامتهانه للحب الذي نزعه بينهما، إذ لم يكن حبًا صادقًا – إن كان – .

أما إذا تصورنا أنها ديار محبوبة سلفت، فما أغباه من خاطب يتقدم لخطبة أميرة شاعرة مرهفة الحس والوجدان، ثم يفجعها بأن كانت له محبوبة يبكي على ديارها مما يصوره عاشقًا لها متبتلاً في محرابها، فكيف به يخطب فتاة أخرى والقلب ما زال في شرك حب سابق، وكيف نتصور منه وفاءاً لحب جديد وهو لم يَرْعِ للحب القديم عهدًا ولا ذمة؟! كما أن غباءه يتجلى في تجاهل مشاعر المرأة، وتناسى خلق الغيرة الذي يقطع نياط القلوب، ويجعل من رقراق الحب حجرًا صلدًا.

لم يبق إذن إلا أن نتقبل التعليل الثالث، وإن كانت الأبيات في المقطع التالي توحي بمعرفته إياها، فهل هي معرفة حقيقية، أم إن الخيال صورها للشاعر في تلك الصورة الحسناء؟.

وهنا نتساءل:

هل في عقول الشعراء لوثة، وهم يتوجهون إلى الحجر يناجونه، ويخلعون عليه كل تلك الحيوية؟.

الحق أن الشعراء لم تكن بهم لوثة، ولكنهم منحوا حسًا أرق من حس جميع البشر، وعيونًا ليست كعيون الناس، وخيالاً أوسع من أقطار الأرض، ولذلك يشعرون بما لا نشعر به – نحن البشر العاديين – ويرون بعيون غير عيوننا، ويتجاوز خيالهم أقطار الأرض والسموات، فلا عليهم بعد ذلك أن يتصوروا حسًا في الحجارة، ورقة فيها، مما سهل لهم الاندماج فيها، ومناجاتها، واستعطافها، وتوددها، ومن هنا ففي الإمكان أن نتصور تخلف قوانين الطبيعة إذا كان هناك ما يبرر ذلك ، على نحو ما نرى في قوله تعالى:

"وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللهِ"[١].

---

(١) سورة البقرة. الآية رقم (٧٤).

فإذا كانت قدرة الله تعالى قد بررت حدوث ما تحكيه الآية الكريمة، فإن قدرة الله التي منحت الشاعر تلك المواهب حتى جعلته متميزًا على كثير من خلق الله هي من وراء تصور التعقل والإحساس في الجمادات، فلا على الشعراء من بأس بعد ذلك في أن يبيعوا بها حبًا.

هذا...

وأول ما يروعنا في المطلع هو ذلك التساؤل الذي يعكس الحسرة والمرارة التي أحسها الشاعر بعد تيقنه أن الأطلال لا ترد سؤالاً؛ لأنه لا عهد لها بالكلام، وبذلك أجرى الشاعر تيارًا عقليًا في البيت الأول؛ حيث تكون إجابة السؤال بأن الأطلال لا ترد ؛ لأنها لا تسمع ولا عهد لها بالكلام، وإن كان الشوق الجارف قد غلبه في البيت السادس حينما نراه يتوجه بالسؤال إلى الأطلال، وكأنه لم يكن هو ذلك الإنسان العاقل سلفًا، فهل نعد ذلك تناقضًا؟.

بالطبع كلا؛ فإن الشاعر حاول أن يغلب جانب العقل، إذ بالعاطفة تفور، وتمور، وتثور، فتتخاذل سلطان العقل، ويخلى الميدان للعاطفة؛ إذ وجد نفسه يصول في غير ميدانه.

على أن البيت الأول يسيل رقة وعذوبة، ويذوب عطفًا وعاطفة واستعطافًا، وهو يستخدم النداء بلطف وهوادة، فلم يتوجه في البداية بأمر، أو نهي، أو تقرير جاف، أو قول عنيف.

ويأبى الشاعر في البيت الثاني إلا أن يوضح صورة تلك الديار الخربة بدقة متناهية، حين صورها بصورة ملاءة مُتَهَرِّئَة، ويعلل لذلك بالبيتين: الثالث والرابع، وما يشيران به إلى هطول متتابع للأمطار، وما يصاحب ذلك عادة من عواصف وأعاصير مما حول تلك الديار من عمران إلى خراب، وبذلك نرى الأبيات الأربعة الأولى متلاحمة، وثيقة العرى، شديدة الارتباط؛ إذ البيت الثاني يوضح صورة الديار، والثالث والرابع يعللان لِما آلت إليه تلك الصورة، كذلك نرى البيت الخامس يرتبط بما قبله باعتباره نتيجة مرتبة على هطول الأمطار.

ولو رحنا نتحسس لون العاطفة في الأبيات الأربعة الأولى فسوف نراها من النوع الغائم العابس الذي ينقل بأمانة دخيلة الشاعر، ويعري نفسه الحزينة المكتئبة في إسفار ووضوح ولكن روعة الشاعر في ذلك أنه استطاع أن يستخرج صبحًا مشرقًا من ليل مظلم، حين أشرقت عاطفته وهو يصور أثر الأمطار في تفتح الزهور البيضاء مما ساعد على انتشار الأضواء بكثرة في ربوع تلك الديار؛ إذ لو كانت الأزهار من لون غير أبيض لَمَا تصورنا كثرة تلك الأضواء.

وإمعانًا في تحقيق العنصر الجمالي، نرى الشاعر يستخرج الأضواء من باطن الأرض؛ إذ النور تنشق الأرض عن سيقانه، ثم تتفتح فتكتسي ظواهر الأرض بضياء هذا النور.

ويعود الشاعر إلى توليد عاطفة غائمة من عاطفة مشرقة، فبعد أن انبسطت الأسارير بضياء الأنوار، نراها تعبس من جديد مع الشاعر الذي استرجع سريعًا خراب الديار، فيصل إلى قمة المأساة في البيت الأخير وهو يبكي بدمع مدرار، لا يستطيع السيطرة عليه.

على أن التنقل بين العواطف بتلك الصورة يثير حول الشاعر اتهامًا بالقلق الفكري، والاضطراب العاطفي، وهنا أقول:

إن الشاعر وإن تنقل بين تلك العواطف المتباينة – في الظاهر – إلا أن مصدرها واحد، هو نفس الشاعر، ومثير تلك العواطف واحد، هو الأطلال والأرض التي تحيط بها، فالعواطف هنا لا تتناكر، ولكن تتشعب تبعًا للمثير الذي يحركها، حتى يشعر الشاعر بأنه أراح نفسه بالتأسي لتلك الديار، والابتهاج لجمالها أيضًا، وبذلك يكون الشاعر تكامليًا في نظرته تلك.

هذا ...

وقد هيأ الشاعر للمتلقي جوًا موسيقيًا تعزف فيه أوتار الوزن والقافية [illegible] والتصريع كذلك فضلاً عن التموجات الصوتية في كلمات: سارية وغادية، وبواطن وظواهر؛ إذ في تنقل الصوت من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى، وتنوع ذلك التموج بالانتقال من حركة إلى حركة أخرى ، بـــمد[1] أو بدونه – وهو ما أسميه كثافة موسيقية – ، واستواء الموجات الصوتية — بأن تتساوى الكلمات في الإيقاع الصوتي – ، بحيث يكون عنصر الزمن متساويًا وهو يطرق الأذن، ويستقر فيها، فنشعر بارتياح لا قلق معه، ومتعة لا نشاز يفسدها.

ومع هذا الجمال الموسيقي الذي استمتعت به الأذن والقلب معًا، فلا تستطيع أذني أن تستسيغ قهقهة الرعد؛ لأن صوت الرعد لا يبعث نشوة في النفس، بل يثير خوفًا وفزعًا، فلو أنه قال: **(يزمجر)** – مثلاً — لكان التعبير أكثر ملائمة للجو النفسي الذي نسجه الشاعر؛ إذ صورة القهقهة تتنافر مع صورة البكاء، خاصة أنهما اقترنا في بيت واحد، ولذلك فإني أرى تلك الكلمة قد جلبت وفرضت على البيت مما جعلها قلقة لفظًا وتصورًا.

---

(١) إن كان هذا الانتقال بمد أسمي الموجة طويلة هادئة، وإن كان بدون مد أسمي الموجة قصيرة حادة.

وإذا قال قائل:

إن تداعي المعاني من وراء ذلك الصنيع، بأن استدعى البكاء القهقهة.

أقول: إن البكاء يستدعي الضحك وليس القهقهة.

يبقى أن أقول :

إن مصادر الموسيقى الداخلية كانت متنوعة، يمكن التماسها في كل لفظ أنيق رشيق منتقى وكل عبارة محكمة دقيقة موحية تحمل طباقًا أو مقابلة، وكل صورة بديعة رسمت بدقة وبراعة، بحيث نشعر لكل ذلك بارتياح نرى صداه في أعماقنا، يحرك مشاعرنا، ويثير مواجيدنا، وتتراقص نفوسنا القلقة الحيرى على إيقاعاته الرئيسية، وتنبجس أنوار مشعة في أعماق نفوسنا المشرقة.

أما الصورة الكلية لِهذا المقطع من القصيدة:

فيتركز في كلمتين اثنتين، هما: **"الأطلال ومناجاها"** .

أما تفصيل الصورة الكلية فيتجلى في المعنى العام الذي ذكرته الأبيات.

أما الصور الجزئية: فهي تلك الصور التي أحكم الشاعر صنعها وجعلها متآلفة تآلف أعضاء البدن فأضفت على الصورة الكلية جمالاً أي جمال، وهي تبدو في تصوير الأطلال بالإنسان العاقل الذي يحاور إنسانًا آخر، وتصوير الديار بعد خراها بالملاءة البالية الممزقة، والغيوم والرعد بإنسان من خصائصه البكاء

والضحك، والجمال والنضرة بالثوب المخطط الحسن، والدموع بحبات اللؤلؤ، ثم تصويرها مرة أخرى وهي تتناثر بالعقد وقد انفرطت حباته.

هذه الصورة الأخيرة يستوقفنا تركيبها البديع الذي يعكس حالة الشاعر النفسية، وعاطفته المشبوبة، فنراه لا يبذل دمعًا رخيصًا، بل هو دمع ارتفع في قيمته إلى قيمة اللآلئ العظيمة الكبيرة، وكأنه يقول: إن العظيم لا يبذل إلا لحب عظيم.

هذه الصور من شأنها أن تحدث حيوية، وطرافة، وتشويقًا، وإثارة للمشاعر والأحاسيس والانفعالات والعواطف المشتجرة، فيتحقق بذلك نوع من التجاوب الوجداني بين الإنسان والجماد، أو بين الساكن والمتحرك أو بين المتحركين، أو الساكنين، أو بين العاقل والمعقول، أو بين الجامد والمعقول.

وفي النهاية أقول:

إن الشاعر أحكم في هذه الأبيات صنع لوحة فنية نضيرة بألوانها وأصباغها، منغومة بجرسها وإيقاعها، مياسة بحركتها وتماوجها؛ إذ نرى مصدر الألوان في كلمات: (درس) وما تفيده من تغير اللون، وكلمة (الرعد) وما تثيره من برق في الذهن، و(النّور) وما يعكسه من ضوء أبيض، و(البرد) وما يفيد من

تخطيط في الثياب، وكلمة (ربد) وما تنص عليه من رمادية في اللون، وكلمة درر وما تشير إليه من صفاء في اللون.

أما عناصر الصوت:

فنسمعها في كلمات السؤال والرد، والتكلم، وبكاء الغيوم، وقهقهة الرعد.

أما الحركة: فتبدو في كلمات: سارية، وغادية، والكر، وتلث، والاكتساء، والتناثر، وبكاء الغيوم أيضًا، وكذلك السؤال، والرد ، والقهقهة.

هذا ...

وإننا لنستطيع توليد صور من ألفاظ منتقاة مختارة دون أن يكون هنا تشبيه أو استعارة فكلمة (**تبكي**) تصور الغيوم دكناء؛ إذ لا تبكي إلا إذا كانت مثقلة بماء المطر، وهي لا تكون كذلك إلا إذا كانت صورها قاتمة. وكلمة (**يقهقه**) — وإن كانت مرفوضة في مواجهة بكاء الغيوم كما أسلفنا — إلا أن استماع البرق عقب الرعد يجعلنا نتصور الرعد يقدم مظهر ابتهاجه المتمثل في سنا البرق الخاطف، فكأنما يفتر ثغر الرعد عن برق لامع، كذلك فإن كلمة (**تناثرت**) تصور لنا تساقط الدمع في صورة محددة المعالم، وهو تساقط سريع بحيث لا يمكن التقاطه أو التحكم فيه.

جمال أجزاء الوجه:

لَهفي على دعد وما خلقت   إلا لحر تلهفي دعدُ
بيضاء قد لبس الأديم بهاء   الحسن فهو لجلدها جلدُ
ويزين فوديها إذا حسرت   ضافي الغدائر فاحمٌ جعدُ

فالوجه مثل الصبح مُبْيَضٌّ والشعر مثل الليل مسودُّ
ضدان لما استجمعا حسنًا والضِّد يظهر حسنَه الضدُّ
وجبينها صَلْت وحاجبُها شَخْتُ الْمَخطِّ أزجُّ ممتدُّ
وكأنها وسْنَى إذا نظرت أو مُدْنف لَمّا يُفِقْ بعدُ
بفتور عين ما بها رمدُ وبها تُدَاوَى الأعينُ الرمدُ
وتُريك عِرْنِينًا يزينُه شمم وخَدًّا لونُه الوردُ
وتجيل مِسواك الأراك على رِتل كأن رُضا به الشّهْدُ

المفردات:

اللهف: الحزن والأسى. **الأديم**: الجلد. **البهاء**: النضرة والجمال. **الفود**: جانب الرأس مما يلي الوجه. **حسرت**: كشفت. **ضافي**: كثيف منسدل. **الغدائر**: جمع غديرة ، وهي الذؤابة، ويقصد الضفيرة. **فاحم**: أسود. **الجعد**: المجتمع الملتوي (المضفور). **صلت**: أملس. **الشخت**: الدقيق المخطط، يقصد أن الحاجب دقيق. **أزج**: دقيق، طويل، مقوس. **وسنى**: فاترة الطرف ويقصد نائمة. **المدنف**: المريض الذي ثقل عليه المرض. **تريك**: ترى منها. **عرنين الأنف**: أوله وهو أعلى شيء فيه، وهو مظهر الإباء. **الشمم**: الترفع والكبرياء. **الأراك**: جمع أراكة،

شجر يؤخذ منه السواك. **الرتل:** الفم الجميل الأسنان في بياض ولمعان وتنسيق واستواء. **الرضاب:** الريق. **الشهد:** عسل النحل ما دام في شمعه.

المعنى:

يبدأ الشاعر حديثه بالكشف عن تحسره ولوعته، وأن "دعدًا" خلقت لتوقد في قلبه سعيرًا [illegible]؛ حيث تميزت بجمال حسي فائق يسبي العقول؛ إذ يضيء وجهها ببياض ساحر، ويتحلى جلدها بالنضرة والْحُسن، وأن جانبي الوجه فيها يزدادان بهاء وجمالاً، عندما ترفع "دعد" عنهما شعرها الفاحم المصفور، فتضفي تلك الحركة على وجهها جمالاً فوق جمالها الفاتن الأخاذ، حينئذ يبدو الوجه في تمام إشراقه، والشعر في داكن سواده، واقترانهما ببعضهما جعل كل طرف يظهر كمال حسن الطرف الآخر.

وعن جبينها فهو أملس ناعم، ولا تفسد جماله تجاعيد أو حبوب، وحاجبها دقيق طويل مقوس، وعيونها فاترة، من يرها يظنها نائمة، وما هي بنائمة، أو مريضة أثقل المرض جفونها وما بها من مرض، بل هي على العكس من ذلك، سليمة من كل عيب أو مرض، وإذا نَظَرَتْ إليها عينٌ مريضة ارتدت سليمة معفاة من كل سقم ومرض.

وأنها لتتميز بأنف شامخ أبيٍّ عزيز، يزينه من حوله خدان ورديان جميلان، أما فمها فهو مكتمل الحسن والبهاء؛ فأسنانه مستوية منسقة بيضاء لامعة، وإن هذا الحسن قد انتظم جميع الأسنان، أما ريقها فعسل مصفى، حلو المذاق طيب الرائحة.

التحليل:

في بداية هذا المقطع يقفنا الشاعر على البعد النفسي الغائر في أعماقه، والذي تمور فيه الحسرة، وتضطرم فيه اللوعة.

وهنا يستوقفنا سؤال:

لِمَ كلُّ تلك الحسرة واللوعة؟.

إننا لو استنطقنا الأبيات لوجدناها تنطق بالإجابة؛ لأن الشاعر صور لنا مظاهر اللوعة فأحسن تصويرها مما يشجعنا على أن نتخيل خوفه وفزعه وهلعه من أن يتزوج رجل آخر "دعدًا" ويبوء هو بالخسران المبين، بعد أن هام بها حبًا، خاصة إذا وقفنا – من خلال وجدانه – على أن الشاعر أدرك الغاية التي من أجلها خلقت "دعد" وهو إثارة بواعث اللهفة في نفسه، حتى يظل حبها مضطربًا في قلبه، لا يخبو لهيبه، أو تضعف شدته، أو يخف سعيره، وهو بذلك يضع أيدينا على مصدر اللهفة في نفسه، والاضطراب في قلبه، وقد صاغ ذلك في أسلوب

قصر يعكس حجم الحسرة التي يعانيها، وشدة المرارة التي يتجرعها كئوسها حنظلية.

ولعل تكرار كلمة (**لهف**) يساعد على إنطاق الصورة، وإكمال إطارها النفسي الحزين.

هذا ...

وتستوقفنا كلمة (**دعد**) في البيت الأول لنعرف السر في تكرارها.

وهنا أقول:

إن الشاعر المكروب المحزون، الذي أثقلته اللوعة والحسرة على النحو الذي رأيناه، لابد أنه استشعر في التكرار تخفيفًا لجوى قلبه الحران، فكرر الكلمة ليطفئ من لهيب السعير الواري بين الحنايا والضلوع.

وفي البيت الثاني نرى الشاعر يبدأ في تعداد أسباب اللهفة والحسرة، وأول ما يروعنا من ذلك أنه يدلّ من طبيعة جلد "دعد" فجعل أديمها يتسربل ببهاء الحس، ويصير جسدها مكسوًا بجلد آخر قُدّ من البهاء والحسن، فمن يره لا يشك في أن البهاء تشكل في صورة جلد، أو أن الجلد تحول إلى بهاء حسن، ينطق بالبضاصة والفضاضة، والنضارة والغضارة.

وأود أن أشير إلى أن بياض الوجه هذا من النوع المستملح، الجاذب للنفس، والشاغف للقلب، وإلا لَما أدركنا فيه بهاءً وحسنًا؛ لأن من البياض ما يستكره وينفر، أما محبوبته فعلى العكس من ذلك، بياض مع ملاحة، أو ملاحة في بياض.

وفي البيت الثالث يشير إلى حركة تلازم الفتيات عمومًا، والجميلات خصوصًا، تدل على أن كل فتاة تشعر في أعماقها بأن فيها شيئًا أو أشياء تثير، والفتاة لا تخفى حركة تبدي زينتها، تلك الحركة تتمثل في حسر الشعر بإرجاعه إلى ما خلف الأذن؛ ليبدو تمام جمال الوجه، ويصنع الشعر للوجه إطارًا بحيث تظهر آيات فتنته، ودلائل روعته، وجمال التعبير في ذلك أن الشاعر لم يتجاوز الحركة إلا بعد أن كشف عن أسرار جمال الشعر، فجعل منه الكثافة مع الانسدال، والسواد الشديد الخالص من الشوائب، والتجعد حيث كان صفة جمالية آنذاك.

وقبل الحركة جذبنا إلى متابعتها، وما ترتب عليهما من أسباب الإمتاع والجمال، فقدم الفعل (**يزين**)؛ لأن المتصور أن الزينة تظهر بعد الحركة، ولكنه قدمه ليشعرنا بأنه مستهام، ومن مظاهر الهيمان الإسراع والمبادرة بالإفصاح عما يحس ويشعر.

أما البيت الرابع فأراه تحصيل حاصل، بعد أن وقفنا على بياض الوجه، وسواد الشعر من البيتين السابقين، ويزيدهما ضعفًا – في نظري – إيراد صورتي الوجه والشعر في إطار تشبيهي من أدنى درجات التشبيه؛ حيث اجتمعت أركانه الأربعة في الكلام.

ولكن يشفع للشاعر أنه اتخذ من هذا البيت – الرابع – مقدمة لقضية لا يستطيع الفصل فيها إلا إذا جمع أطرافها المتباعدة، وقرنها إلى بعضها، والقضية هي إظهار الضد لجمال ضده.

ولقد أُخِذ على الشاعر أن اجتماع الضدين لا يحقق حسنًا في الطرفين ، بل اجتماعهما يؤكد تمايزهما على نحو ما قال المتنبي:

وبضدها تتميز الأشياءُ

إذ اجتماع الحسن والقبح مثلاً لا يظهر في القبح جمالاً – وهذا حق – وإن كان العكس صحيحًا.

ولكني أرى الشاعر لم يخطئ؛ لأنه يتحدث عن قضية خاصة، وهي اجتماع اللون الأبيض مع اللون الأسود – متجاورين – في شيء واحد، هو المحبوبة، فأضفى كل ضد جمالاً على ضده، بل وأظهر ما يمكن أن يخفى من

جمال. وناقد الشاعر وضع القضية الخاصة موضع القضية العامة التي أشار إليها المتنبي، واستخدم لها ما يؤكد العموم فيها، وهي كلمة (**الأشياء**) جمعًا.

ويستوقفنا البيت السادس وما فيه من إلحاح بتكرار وصف الحاجب بما أفاد دقته وطوله وتقوسه، وقد جمع عليه تلك الصفات حتى لا يتجاوز صفة من صفات الحسن دون أن يثبتها للحاجب، فلا هو بالطويل الغليظ، ولا هو بالقصير الذي لا يسمح بالتقوس والهلالية التي تستملح في الحاجب، وبذلك ندرك مدى الجمال الفاتن الذي كان عليه ذلك الحاجب، فضلاً عن أن تكرار الوصف يؤكد امتداد عنصر الزمن في المشهد، فلم تنظر إليه العين نظرة عابرة ، بل كانت طويلة متفحصة.

هذا التكرار يصنع مقدمة تمهيدية لجمال العيون؛ إذ لو كان فيها تشوه ما كان هناك انجذاب على تلك الصورة للحاجب؛ لأن العيب – المفترض في العين – سيزعج الشاعر فلا يستغرق وقتًا في هذا الوصف على عكس ما أشار إليه البيت.

ويبدو جمال العيون من ناحية أخرى في أنها فاترة الطرف إذا نظرت؛ إذ الوصف بالوسن في حد ذاته أمارة على الجمال في الواقع، والشعور به في الداخل، أما الجمال في الواقع فدليله النظر بتلك الكيفية؛ إذ لو كانت حَوْلاء

مثلا لما جرؤت على التدلل بالعين، بل تتدلل بشيء آخر لا عيب فيه، حتى لا تجعل نفسها غرضًا وهدفًا للسخرية والاستهزاء، فتنغص على نفسها بنفسها.

أما الشعور بالجمال في الداخل، فيبدو في أن الفتاة استشعرت الجمال في عينيها ، فاستخدمته سلاحًا أو شَرَكًا، ثقة في أنه جمال لا يفلت من شركه إنسان يدنو منه أو يراه.

ومرة أخرى يتوقف الشاعر أمام هذا اللون من الجمال، فيكرر هذه الصفة في العين، ويزيدها إيضاحًا، فيصور فتور طرف المحبوبة بفتور عين مريض أثقله المرض، ولكنه قريب عهد بالإفاقة من سقم، وإلا لما استخدم كلمة (لَمّا) التي تبعث الأمل بتحقق الفعل في المستقبل، حتى لا يحدث يأس من عدم تحققه في المستقبل كما هو الشأن في عدم تحققه في الماضي والحاضر.

وإن مشاعر الشاعر الرقيقة، وحسه المرهف جعلاه يخاف من أن يُظَن بعين محبوبته الظنون، فقرر أن الفتور بسبب الجمال، ولا دخل للمرض فيه؛ إذ لم يعجله وصف جمال ما بقي من أعضاء الوجه حتى يدفع كل شك وريبة قد يثوران حول وصف العيون بالفتور، بل جعلها مصدرًا للاستشفاء والراحة، فكأن عين المحبوبة، من نوع يختلف عن عيون الآخرين، أو أنه قد ركب في المحبوبة وسيلة استشفاء لم تتوفر في بني وبنات جنسها، ولعل هذا هو سر تقديم

الجار والمجرور في قوله : (**وبها تداوى الأعين الرمدُ**) وكأنه لا دواء إلا في عينيها.

هذا التوقف الزمني أمام الحاجب والعين، يجعلنا ندرك جَيَشَانًا فوارًا موارًا في أعماق الشاعر، جعله لا يبرح المكان – الذي يرمز إليه الحاجب والعين – حتى يفرغ تلك الشحنات الحارة التي تعتمل في أعماقه قبل أن تنفجر بها نفسه.

ويستمر بعض جمال اللوحة فيرينا الشاعر أنفًا جميلاً، وجماله في ارتفاعه –الارتفاع الطبيعي – ؛ إذ لو كان أفطس[1] – مثلاً – أو أخنس[2]، لَمَا كان محلاً للجمال والتمدح به، يضاف إلى هذا الجمال الحسي جمال معنوي، وهو الإباء والشمم والكبرياء والاعتزاز بالنفس اعتزازًا ترفده مكانة اجتماعية سامقة بين القبيلة والعشيرة، وبذلك يكون قد اكتمل للأنف جماله، بعد أن أحاطه الشاعر بخدين ورديين أملحين، هذا الجمال الفاتن كثّف الشاعر الحديث عنه، وركزه في كلمة واحدة هي: (**تريك**)، فكأن الجمال قد قيد الناظر في المكان، لا يبرحه دون أن تتكحل عيونه بما فيه من سحر، وهذه إحدى أمارات الدهشة منه ومن روعته.

---

(١) **الفَطَس**: انخفاض قصبة الأنف.

(٢) **الْخَنَس**: انخفاض قصبة الأنف مع ارتفاع قليل في طرف الأنف.

هذا ...

وقد كان بوسع الشاعر أن يقول: وترى منها عرنينًا، ولكنه جعل محبوبته آمرة ناهية متحكمة، وهو أمر يحلو للشعراء البوح به والإفصاح عنه.

ومرة أخرى أقول:

إن الشاعر كان حريصًا على رسم اللوحة بدقة وبراعة؛ إذ كان يقف أمام كل جزئية وما يحيط بها، فلم ينتقل إلى الفم – وهو أسفل الأنف – قبل أن يجيل نظره يمنة ويسرة، فكان يمنح المكان زمانه الذي يقتضيه ، فإذا ما استوفى الكلام انتقل إلى جزء آخر من المكان العام – الوجه –.

ثم يختتم الشاعر حديثه عن تلك اللوحة الجميلة ببيان روعة فم المحبوبة، وقد كان عنصر الجمال هنا يرتد إلى شيء ثابت وآخر متحرك ذائب.

أما الثابت فهي تلك الأسنان التي اكتمل جمالها بالإشراق، والتنسيق، والاستواء، أما المتحرك الذائب فهو الرضاب الشهي المستطاب.

وقد أُلهم الشاعر هنا كثافة لغوية أخرى، بأن جمع كل صفات الحسن التي يمكن أن تضفى على الأسنان في كلمة (رَتِل) ؛ إذ هي وحدها تحمل كل هذه المعاني الجميلة، دون أن تنفرد الأسنان بصفة واحدة من تلك الصفات ؛ إذ ليس شرطًا أن تكون بيضاء، ويكتمل الحسن فيها بذلك، فقد يكون مع البياض

بروز أو عدم استواء، وقد تكون مستوية منسقة مع صفرة تكدر الجمال بل وتذهب به أصلاً.

كما أنه وصل إلى قمة الحلاوة التي يمكن أن يوصف بها الرضاب؛ إذ لم يصوره بالعسل، بل صوره بالشهد، والشهد هو العسل الخالص المصفى قبل أن ينفصل عن الشمع ودون أن تضاف إليه الوسائل الصناعية الأخرى، كل ذلك ليشعرنا أن حلاوة الريق ذاتية لا تَصَنُّع فيها ولا خداع.

والظاهرة التي لاحظتها في هذا المقطع هي أن الشاعر كان رأسيًا في تناول أعضاء الوجه:

إذ بعد أن أضفى على الجسم بعامة صفة الجمال، أخذ في وصف أجزاء لوحة الوجه بخاصة، فذكر الشَّعر، ثم الوجه، فالجبين، فالحاجب، ثم العين والأنف، وتلوح منه أفقية حتمية في الوصف، كان لابد أن يفعلها وهو يصف الخدين ثم يستأنف الرحلة الرأسية ويصل إلى الفم فيستقي منه عسلاً مصفى.

ولكن هل ذكر المسواك هنا قدح أم مدح؟.

قد يقال: إنه قدح؛ لأن (دعدًا) تستخدمه لتصير أسنانها بيضاء ، وفمها زكي الرائحة، وكأن هاتين الصفتين ليستا ذاتيتين في (دعد) ولكني أراه مدحًا؛ إذ المقام يقضي برفض هذا التوهم؛ لأنه يبعد أن يصدر عن الشاعر المستهام شيء

فيه مغمز بصاحبته لا من قريب ولا من بعيد، وقد أورد الشاعر المسواك في الحديث ليجعل الإشراق توهجًا، والعطر نفاذًا.

أما عن الألفاظ ففيها الكثير المنتقى الموحي، مما سنشير إليه وبخاصة في الحديث عن الصور التي تتولد من الألفاظ، وإن كنت لا أستريح لتكرار كلمة (ضد) ثلاث مرات في بيت واحد، فضلاً عن ثقلها في النطق، وسماجتها في الأذن.

والعبارات أيضًا معظمها دقيق، وإن كانت تشعر بالبساطة والسهولة.

وعن الموسيقى الظاهرية فمصدرها الوزن والقافية – كما هو معروف – والتوافق النغمي مع التموجات الصوتية التي نلمحها في : (ضافي ، وفاحم) والتوافق النفسي وحده في (الوجه ، والشعر، ومبيض، ومسود، وصلت، وشخت، ومخطّ، وأزج).

أما الموسيقى الداخلية فنلمسها عندما نشعر في أعماقنا بارتياح أحدثه لفظ منتقى مصور، بينه وبين غيره طباق أو كانت العبارات دقيقة تحمل مقابلة طريفة أو صورة رائعة دقيقة، كما أنها قد تنشأ من الموسيقى الظاهرية أيضًا.

وعن الصورة الكلية فتتركز في كلمتين:

الوجه وجماله، وتنداح في المعنى العام للمقطع المدروس.

أما الصور الجزئية فتبدو في تلك الصور المألوفة – وأعني بها ما قام على تشبيه أو استعارة – والصور الطريفة – وأعني بها ما قامت برسمها الألفاظ .

فمن الصور المألوفة:

تصوير الوجه بالصبح، والشعر بالليل، وعين المحبوبة بعين النائم، والمريض، والعقاقير الطبية – وإن كانت الصورة هنا طريفة – والخدّ بالورد، والرضاب بالشهد، وهي كلها صور قريبة، وإن استطاعت أن تمتاح من معين الشاعر الرقراق.

أما الرسم بالكلمات:

فلو أن رسامًا أمسك بريشته وأراد رسم صورة لوجه فتاة، لأسعفته الألفاظ بالألوان والأصباغ، والأبعاد الطولية والعرضية والنفسية للصورة.

فمن تلك الألفاظ كلمة (صلت) وما تصوره من نوعية خاصة لهذا الجبين، وعلى الرسام أن يرسمه في حالة مشرقة خالية من التجاعيد والحبوب.

كذلك كلمة **(وسنى)** ، وكلمة **(مدنف)** تجعلنا نتصور العين بصورة خاصة في مرآها وتصورها.

أيضًا كلمة **(أشم)** تجعل الرسام يرسم الوجه والأنف – بصفة خاصة – على هيئة تجعلنا نشعر بالإباء والشمم.

كما أن عناصر اللون والحركة في هذا المقطع من القصيدة تنتشر انتشارًا واسعًا، يمكن التماسها بسهولة لا تحتاج منا وقفة لإحصائها، بعد أن تدرب الطلاب عليها في المقطع الأول.

أما العاطفة – بصفة عامة – فهي من لون واحد، هو ذلك اللون المشرق الطروب، وإن كان البيت الأول يعكس عاطفة غائمة عابسة لم تدم سحابتها طويلاً حتى انقشعت.

وفي النهاية نسأل أنفسنا:

لِمَ لَمْ يتناول الشاعر في لوحته الرائعة شفتي (دعد) ورموش عينيها؟ وهو المصور البارع العظيم.

الواقع أنه أمر يدعو للدهشة والعجب، ولا ندري أفاته ذلك؟ أم إنه تركه عمدًا؟ اعتمادًا على إدراك ذلك الجمال ضمنيًا وبالتبعية.

إن كان الاحتمال الأول فقد قصر في استيعاب جوانب الصورة، وإن كان الثاني فقد قصر في جانب يحلو فيه الحديث ويطيب حتى مع الإطالة.

جمال أعضاء البدن

(أ)

والجيد منها جيد راتعة	**تعطو إذا ما طالها المَردُ**
وكأنما سُقِيت ترائبُها	**والنحر ماء الورد إذ تبدو**
وامتد من أعضادها قصبُ	**فَعْمٌ تَلَتْهُ مرافق دُرْدُ**
والمعصمان فما يُرى لهما	**من نعمة وبَضاضة زَنْدُ**
ولها بنان لو أردت له	**عَقْدًا بكفك أمكن العَقْدُ**
وبِخَصْرها هَيَف يُزَيِّنُه	**فإذا تنوء يكاد يَنْقَدُّ**

المفردات:

الجيد: العنق. **راتعة:** مُنعمة. **تعطو:** تمد عنقها لتنال المرد. **المرد:** غصن شجر الأراك. **ترائب:** جمع تَريبة وهي عظام الصدر، والمقصود اللحم الذي يكسو تلك العظام. **النحر:** أعلى الصدر وموضع القِلادة . **الأعضاد:** جمع عضد (وهو ما بين المرفق والكتف). **القصب:** عظام اليدين والرجلين، والمراد هنا

عظام اليدين. **فَعْم**: ممتلئ. **مرافق**: جمع مِرفق، وهو مكان اتصال الذراع بالعضد. **دُرْد**: جمع أدْرد وهو ما ليس له أسنان، يقصد اختفاء عظام المرفق باللحم. **المعصم**: موضع السوار من اليد. **البضاضة**: امتلاء البدن مع صفاء في اللون. **الزَّنْد**: موصل الذراع والساعد بالكف. **البنان**: جمع بنانة، وهي طرف الإصبع. **عقدًا**: التواء واعوجاجًا. **الْخَصر**: الوسط. **الهَيَف**: ضمور البطن ، ورقة الخاصرتين (الوسط من الجانبين) . **تنوء**: تنهض بجهد ومشقة[1]. **ينقد**: ينكسر.

المعنى:

بعد أن انتهى الشاعر من رسم لوحته الفنية الرائعة التي اشتملت منطقة الوجه، بدأ في رسم لوحة جديدة، تمتد من الجيد، وتنتهي بالخصر؛ حيث وصف الجيد بالجمال، ومردُّ الجمال هنا هو امتلاؤه ، بحيث يحكم رائيه بأن صاحبته تحيا حياة النعيم والرفاهية، وبلهنية العيش الرغد، كما يبدو الجمال أيضًا في طوله الذي يبدو حينما تمده مع حركة امتداد اليد؛ لتنال غصنًا من شجر الأراك، ومع الطول والامتلاء يكون الجيد فاتنًا رائعًا.

(١) النهوض بجهد ومشقة نتيجة ضخامة النصف الأسفل من البدن مما صوره الشاعر ضمن أبيات حذفتها لفحاشتها.

فإذا ما تجاوزنا ذلك إلى منطقة الصدر نراها قد سقيت بماء الورد، فبدت في لون أحمر وردي خالب. أما عظامها فمستقيمة لا التواء فيها، وهي ممتلئة لحمًا وشحمًا، وكذلك مرافقها بحيث لا تبدو عظامها كالأشنان، والحال كذلك في المعصمين والزند أيضًا، والرائي لذلك يرى أثر النعيم باديًا بوضوح وسفور، وأن امتلاء تلك الأعضاء باللحم والشحم يصاحبه صفاء في لون البشرة.

أما أطراف أصابعها فهي من الرقة واللين والطراوة والرخاوة، بحيث لو حاول أحد إحداث التواء لها لكان ذلك من اليسر بمكان، أما خصرها فقد ازدان بضمور شديد يخشى عليه من التهشم والتحطّم إذا ما حاولت "دعد" أن تنهض من قيام، ومع ذلك فهذا الضمور يضفي عليه جمالاً أي جمال.

التحليل:

في البيت الأول نَحُسُّ موجات الإعجاب تُرغى وتُزبد في قلب الشاعر، فترتفع مع الجيد وتتسع، ليقعد الجيد وسطها ملكًا متوجًا على عرش قلب الشاعر، ومن هنا جاء تكرار اللفظ ترجمانًا عما يجور في أعماقه من وَلَهٍ ودهشة، ومن هنا أيضًا يحلو التكرار؛ ليطيل الشاعر الحديث عما أحبه وافتتن به، تلذذًا واستمتاعًا، وكأن الجيد من الجمال بحيث يستحق الاستقلال بالحديث؛ حيث التملي من حسنه، ومطالعة مجالي البهاء فيه.

على أن هناك رواية تقول:

والجيد منها الجيد جُؤْذُرة

وإذا عرفنا أن "الجؤذرة" كلمة فارسية تعني الأنثى من ولد البقرة الوحشية، أدركنا أن الشاعر أراد تصوير "دعد" بها في طول العنق، فضلاً عن الدلالات المباشرة وغير المباشرة للكلمة؛ حيث تجعلنا نسترجع ما مضى من وصف حسي ومعنوي تشترك فيه "دعد" مع الأنثى من ولد البقرة الوحشية، ولهذا أفضل الرواية الثانية على الأولى، وليس ذلك فحسب، بل أيضًا لأن كلمة "جوذرة" كانت بمثابة التمهيد لكلمة "تعطو" حيث أصبحت صورة الجيد أدق تصويرًا ووضوحًا، كما أن اللفظ أضفى صفة جمالية على الجيد أوحى به التشبيه.

ومع ذلك فقد نجد من يفضل الرواية الأولى، مدعيًا أن الطول يفهم من الكلام، وبخاصة من قوله : "تعطو" وإن لم تتحدد معالم الجمال، مكتفين بما تنص عليه الكلمة – راتعة – من معنى جديد هو التنعم.

حينئذ يرد عليهم بأن التنعم سبق فهمه وإدراكه في أكثر من موقف.

وما أجمل الشاعر في البيت الثاني وهو يسقى ترائب ونحر "دعد" بماء الورد، بعد أن نشر الحركة فيه ووسع أبعادها الزمانية والمكانية؛ إذ بين تفتح

الورد وقطفه وعصره وسقيه حدثت حركات متتابعة لتصل إلى نوع جديد من الغذاء، فكأن غذاء تلك المنطقة من نوع خاص وفريد، ليس لبقية أجزاء الجسم نصيب فيه، ولذلك كان الجمال متميزًا في روعته؛ لأنه ذاتي داخلي لا أثر للصنعة فيه.

ولكن ما بال الشاعر لم يستخدم لفظ (طعم) – مثلاً – ؟.

أقول: كأن الشاعر أدرك ما في الماء من صفاء، وشاهد ما في الترائب والنحر من صفاء أيضًا، فاستدعت الصورة الحسية ما يماثلها في مخزون فكر الشاعر، فخرجتا على وفق ما أحس الشاعر في أعماقه.

وهنا يستوقفنا سؤال:

هل ماء الورد أحمر دائمًا؟.

بالطبع كلا، ولكن إطلاق الورد في الشعر عادة يوحي باللون الأحمر.

على أننا نلمح في هذا البيت نوعًا من التخصيص في قول الشاعر: "إذ تبدو" – الترائب والنحر – ، يجعلنا نفهم أن هذا اللون البديع لا يظهر إلا إذا كشفت عنه "دعد" وهو ما يضعف عمق الإعجاب بصورة الجمال، ويسلب عنها الحضور الدائم ، فلو أنه بحث عن كلمة أخرى يُنهي بها القافية على نحو

آخر لكان أفضل؛ ليظل الجمال – في الخيال – مشعًا، حتى ولو كان من وراء حجاب.

ولعل الرواية التي تقول: "والخد" بدل "إذ تبدو" تحقق لنا ما نريد، أما إذا كان يعني "دعدًا" بقوله : "إذ تبدو" فلا حاجة لما سبق من تخصيص ، وما ترتب عليه من كلام.

وقد يقول قائل: إن الحديث عن الخد "سبق فيما مضى من أبيات وإعادة الكلمة تكرار من أجل القافية.

أقول: ليس ذلك في كل الحالات؛ لأن الشاعر هنا وهو يستعرض اللون الوردي، لم يكن قد بَعُد به المكان عن الخد، فأواصر الجمال جعلته يقرن الألوان المتجانسة ، كل إلى قرينه، وكأنه بذلك يوحي للرسامين ويعلمهم كيفية توزيع الألوان، ووجوب تناول مناطق الألوان المتحدة دفعة واحدة.

هذا التوجيه التربوي الذي انتزعناه من بين ثنايا الكلام، قد يحققه حذف الفعل في البيت الثاني؛ إذ كان المفروض أن يقول الشاعر: "وسقى النحر"، ولكنه أراد أن يؤكد لنا استواء اللون، ولو كان في مناطق عدة.

وفي البيت الثالث يوفق الشاعر وهو يصف "القصب" بأنه "فَعْم" ؛ إذ لو أهمل الوصف لنشأ في الذهن احتمال نحافة هذا العضو من الجسم، وهو بذلك

يقضي على التوهم قبل أن يوجد، كما أن كلمة "امتد" توحي بالطول، وهو أنسب مع امتلاء الجسم بعامة، حتى لا تصير في مرأى العين قصيرة غليظة، مما تتقحمه العين.

هذا وهناك رواية ثانية للشطرة الثانية تقول:

##فعم زهته مرافق ورد

وأنا أميل إلى هذه الرواية ؛ لأن كلمة "تلته" في الرواية الأولى لا تفيد أكثر من موقع المرافق المكاني، وأنها تلي الأعضاد، وهو معنى لا حاجة بنا إليه لاشتهاره، أما الرواية الثانية، فتفيد موقع المرافق الجمالي، بمعنى أنها أفادت جمال المرافق وحسنها بصفاء اللون وإشراقه.

أما كلمة "درد" في الرواية الأولى فيمكن الاستغناء عنها؛ لأن مفومها يمكن تحصيله من كلمة فعم؛ إذ لا يعقل أن تكون الأعضاد ممتلئة والمرافق ناتئة العظام، أما كلمة "ورد" فهي تحدد لون المرافق، وبهذا تضفي جمالاً، ورديًا بآخر على المرافق، كما تفيد امتلاءها لحمًا وشحمًا، مما سمح لها بالتلون ، ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان هناك لون وردي.

ويمتد حديث الامتلاء المصحوب بالجمال إلى البيت الرابع حيث لا يرى زند المعصمين، ومرد ذلك إلى النعيم المقيم الذي تحيا فيه "دعد" والبضاضة التي

تعكس صورة ذلك النعيم، ويزداد جمال التعبير والشاعر لا يحدد الرائي في البيت ليطلق صدق الرؤية بما يقول، بمعنى أنه لو جعل الفعل "يرى" مبنيًا للمعلوم لتوهم المتلقي أنه العدد المحصور من الرائين ربما تخونتهم الرؤية فرأوا ما رأوا على نحو غير يقيني، أما البناء للمجهول فيجعلنا نتصور أن المشاهدين لهذا الجمال مهما تضاعف عددهم فلن يخرجوا عن حقيقة واحدة هي ما أشار إليه الشاعر، وكأن أولهم يماثل آخرهم في التصديق بما رآه.

وأيضًا هناك رواية تقول: "وغضاضة" بدلاً من "بضاضة" ولئن كان المعنى متقاربًا في الكلمتين، إلا أن التدقيق بينهما يجعلني أفضل كلمة "غضاضة" ؛ لأنها تفيد رقة الجلد وظهور الدم ويمكن للكلمتين أن تجتمعا في إفادة امتلاء الجسم وصفاء اللون، وهذا نص في معنى كلمة "بضاضة" ويفهم من "الغضاضة" بطريق الرمز والإيحاء؛ إذ رقة الجلد حتى يظهر الدم يؤكد امتلاء الجسم وصفاء اللون؛ إذ لا يظهر ذلك في جسم نحيل أبدًا، فضلاً عن أن الكلمة – الغضاضة – تزيد في بيان رقة الجلد حتى الشفافية مما يسمح برؤية الدم من تحته.

والبيت الخامس يكمل صورة النعيم وطراوة العيش ورخاوته، تأكيدًا لذلك الحب الذي يعتمل به قلب الشاعر المحب الولهان، ويؤكد لنا أن عين الحب لا ترى إلا كل جميل.

وما أجمل احتراس الشاعر ومراقبته الدائمة لحركة النفس اللجوج، بالتساؤل والتوهم، فقد تخيل مرة أخرى أن هيف الخصر قد ينشأ في النفس عنه امتعاض ينفر منه، فقضى على ذلك التوهم بأنه صفة جمالية لا قبح فيها ولا اشمئزاز منها، وبعد أن اطمأن الشاعر إلى أن الهيف يضفي جمالاً على الخصر، أخذ يوضح أبعاد ذلك الهيف من دقة متناهية بتوقع الرائي لحركة قيامها أن خصرها سيتهشم إذا ما نهضت من قعود.

هذا ...

وقد فات الشاعر أن يكمل لوحة صفاء الألوان، فلم يصور – كما صور غيره – البنان بالعنم – وهو نبات ثماره حمراء يصور بها البنان في حمرته – حتى تكتمل الصورة الجمالية التي رسمها الشاعر للأعضاد وما تلاها، ولتتأكد لنا صورة رقة الجلد حتى ظهر الدم في البنان؛ لأن إمكان العقد وحده لا يدل على الغضاضة في الأطراف، فقد يكون في هذا الجزء مرض جعل البنان في حالة ضعف شديد يمكن عقده.

وهناك ظاهرة لفتت نظري في هذه اللوحة الشعرية الرائعة ، وهي ظاهرة التقديم.

ففي البيت الثالث قدم "أعضادها" ليفيد تخصيص عظام اليدين دون الساقين، وإن كان المعنى العام لكلمة "قصب" هو عظام اليدين والرجلين.

والبيت الرابع يقدم قوله : "من نعمة" ليبادر بإظهار السبب في اختفاء الزند وهو امتلاؤه باللحم والشحم من أثر النعمة، وأن ذلك ليس من أمراض السمنة والأورام.

وفي البيت الخامس يقدم قوله: "ولها بنان" دلالة على الإعجاب، والتميز، وإلا فكل إنسان له بنان.

وفي البيت الأخير يقدم قوله : "وبخصرها" دلالة على أن به هيفًا استلفت نظره فبادر بذكره، وبذلك يتسق تركيبه اللغوي مع حالته النفسية التي بُهرت بهذا الخصر فدفعت الشاعر لأن يقدمه في الحديث.

ولو نظرنا إلى الكلمة من حيث التركيب اللغوي نراها أحق بهذا المكان؛ إذ هي الموصوف – معنويًا – لا نحويًا، وحق الموصوف أن يسبق صفاته، وقد أعطاه الشاعر هذا الحق بالتقديم، أما الموسيقى الظاهرية الخارجية، فلا أثر لها في الأبيات إلا من خلال الوزن والقافية، أما الموسيقى الداخلية فنقف عليها وقد انفعلت النفس بكل لفظ منتقى، وكل عبارة دقيقة، وكل صورة موحية.

وعن العاطفة فلونها واحد، هو ذلك اللون المشرق البهيج.

والصورة الكلية نراها مكثفة في العنوان، ومبسوطة في المعنى العام.

أما الصور الجزئية فمنها المألوف ومنها الظريف.

فمن الصور المألوفة تصوير الجيد بعنق الأنثى من ولد البقرة الوحشية ، وماء الورد بالغذاء التي تتناوله "دعد" وتصوير عظام اليدين بالقصب ، وحمرة المرافق بحمرة الورد، أما الصور الطريفة فهي التي قامت برمسها الكلمات، تلك الكلمات لو رجع إليها الرسام لأفاد منها في الوقوف على أبعاد الصورة لونًا وحركة: فكلمة "رائعة" تجعله يصور الجيد على نحو يوحي بالرفاهية والنعيم، وكلمة "جؤزرة" – في الرواية الثانية – تحتم عليه أن يصوره طويلاً، وكلمة "تعطو" تشترك في هذا التصور.

وكلمة "قصب" تجعل الرسام يصور عظام اليدين مستوية لا نتوء فيها ولا تشوه ولا التواء، وكذلك كلمة امتد وكلمة "فعم" تحتم عليه أن يكسو العظام لحمًا، وكلمة "درد" تفرض عليه ذلك في المرافق، وكلمة "عقد" تجعلنا نتصور البنان رقيقًا لطيفًا، وكذلك الهيف في الخصر، وتشاركها كلمة "ينقد" في التصور.

أما عناصر الصورة الحركية: فتبدو في "تعطو" ، و"سقيت"، و"عقدًا"، و"تنوء" ، وعناصرها اللونية ندركه في "الورد"، و"البضاضة".

(ب)

والساق خَرْعَبَةٌ منعمة عَبِلت فطوق الْحِجْل مُنسدُّ
والكعب أدْرَمُ لا يبين له حجم وليس لرأسه حدُّ
فقيامها مثنى إذا نهضت من ثَقله وقعودها فردُ
ومشت على قدمين خُصِّرَتَا وألينتا فتكامل القدُّ
ما عابَها طول ولا قصرُ في خلقها فقوامها قصدُ

المفردات:

خرعبة: حسنة الخلق ناعمة، والجمع خراعب. **عبلت**: تم خلقها وضخمت. **الطوق**: كل شيء مستدير، ويقصد هنا مكان الحجل. **الحجل**: الْخَلْخَال. **منسد**: ممتلئ. **أدرم**: اكتسى باللحم. **مثنى**: مرتين. **فرد**: مرة

أخرى. **من ثقله:** يقصد ضخامة العجز الذي ورد في بيت محذوف. **خُصِّرتا:** دق حجمها وصغر. **القد:** القَوَام. **قصد:** معتدل لا طويل فيه ولا قصر.

المعنى:

يواصل الشاعر وصف محبوبته "دعد" فيمتدح ساقها بأنها حسنة في خلقها، ناعمة في ملمسها، ممتلئة في مرآها، مما يدل على تنعم صاحبتها؛ حيث تم خلقها بامتلاء مكان الخلخال بالشحم واللحم، هذا الامتلاء شمل الكعب أيضًا، فلم يعد يبدو له حجم أو رأس، وأنها إذا أرادت القيام أثقلها عجزها، فلا تستطيع النهوض مرة واحدة، هذا الثقل نفسه يجذبها إلى الأرض، فإذا أرادت الجلوس تم لها ذلك دفعة واحدة، ومشيها يكون على قدمين دق حجمهما وصغر ولان ملمسهما، وأنها بذلك قد تكامل قدها حسنًا وروعة وبهاء، ومن مظاهر ذلك أنه لا يشتكي قصر منها ولا طول؛ إذ لا عيب في قدها، فهو معتدل، ليس فيه طول مسرف، أو قصر يدعو للسخرية والاستهزاء.

التحليل:

لا أدري سببًا للفتور الذي انتابني وأنا أقرأ هذه المجموعة من الأبيات، هل لأن حديث الضخامة والامتلاء تكرر كثيرًا؟ أم لأن الشاعر في كل بيت من الأبيات الثلاثة الأولى كان يدور حول الضخامة والامتلاء لعضو واحد من

الجسم، فكثرت ألفاظه وقلت معانيه في غير جودة وبراعة؟ وهذا أمر يتنافى والكثافة الشعرية التي ينادي بها النقد الأدبي الحديث، بأن يشع التركيب اللغوي المحدود الألفاظ بمعاني ثرَّة متنامية.

وقد لا تُرضينا الضخامة في الجسم، ولكنها كانت أمرًا محببًا للشعراء القدامى، على نحو ما قال شاعر آخر:

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة

لا يشتكي قصر منها ولا طول

هذا ...

ونحمد للشاعر إيراد البيتين الأخيرين في مكانهما من القصيدة؛ لأنهما بمثابة الخاتمة في القصة أو المسرحية؛ إذ بعد أن وصل إلى القدمين كان قد شعر بأن النهر وصل إلى مصبه بتكامل القد الذي برئ من عيب الطول أو القصر، وقد أكد ذلك في نهاية البيت الأخير؛ حيث اعتدال قوام "دعد" في الطول والقصر.

ولكن مما لا يرتاح له ذوقنا كلمة "خرعبة" وكلمة "عبلت" ؛ إذ فيهما من الثقل والسماجة ما ينفر منهما، ويشعر بإقحامهما على الذوق الأدبي.

أما عن كلمة "عبلت" فهناك رواية تضع كلمة "سَلْط" مكانها، حينئذ نشعر بعودة بعض من السماحة للبيت لسلاستها في النطق من ناحية، ومن ناحية أخرى لتخرجنا من الجو المفعم بأحاديث الضخامة والامتلاء؛ لأنها تعني الطول في الساق، وبذلك نضفي وصفًا جديدًا على الساق يجعله مقبولاً مع الامتلاء الذي يشير إليه بقية البيت، حتى لا يُتوهم أن الساق قصيرة ممتلئة فيجر ذلك قبحًا عليها.

كما أن هناك رواية أخرى للبيت الثاني تضع "ما" مكان "لا"، وأنا أفضل الرواية الأولى؛ إذ لا نلمس في الرواية الثانية معنى جديدًا، فضلاً عن أنها تصنع ثقلاً تلفظه الأذن لتوالي حرفين ثقيلين هما : الميم في "أدرم" والميم في "ما".

كما أني لا أحمد للشاعر حشوه المفسد في هذا البيت، متمثلاً في قوله عن الكعب" ليس لرأسه حد" بعد أن أشار إلى أن هذا الكعب امتلأ باللحم بحيث يصعب تحديد حجمه، ولا أدري وجهًا للتعلل بإفادة التوكيد" لأن القصيدة ملآى بأبيات وعبارات تفيد وتؤكد امتلاء الجسم بعامة، ومنه الكعب طبعًا، فقد شبعنا من تلك النغمة.

كما أن الشطرة الثانية من البيت الأخير لها رواية أخرى تقول:

فقيامها وقعودها قصد

وأنا لا أفضل تلك الرواية؛ لأن صدر البيت أعطى وصفًا عامًا لـــ"دعد" بأنها معتدلة بين الطول والقصر المفرطين، وقبل ذلك قال: إن القد تكامل، ثم يعود إلى وصف القيام والقعود بأنه معتدل كما في الرواية الثانية، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على الاضطراب في التفكير، وأولى بنا أن نبعد الرواية التي تشوه من عظمة الشاعر، ما دامت تلك الرواية غير يقينية.

ثم ما معنى أن يكون القيام والقعود معتدلين؟ هل إنها لا تقوم كثيرًا؟ وأنها إذا قامت لا تقعد إلا بعد فترة من الزمن؟.

يمكن أن نتصور الحالة الأولى، ولكن لا يمكن أن نتصور التي تديم الجلوس أن تطيل الوقوف؛ لأن جسمها الضخم لا يساعدها على الاستمرار في الوقوف لفترة طويلة.

إن كانت الرواية الثانية فقد قصد إليها الشاعر لإحداث رنة موسيقية يخرجها من وتر الطباق ، فقد رأينا الشاعـــر زاهدًا في هذا اللون من الموسيقى – على الرغم من استعمال الطباق أكثر من مرة في هذا المقطع من القصيدة – مما يشجع على القول بأن هذه الرواية مصنوعة موضوعة على الشاعر.

أما عن العاطفة فهي من لون واحد أيضًا، هي العاطفة المشرقة الطروب، التي تعكس نفس شاعر محب مستهام مستغرق في وصف محبوبته حسبما ترى عين بصره وبصيرته.

وعن مظاهر الموسيقى الظاهرية الخارجية، فأول مظهر لها هو الوزن والقافية، أيضًا من مظاهرها ذلك التوافق الصوتي والنغمي بين كلمتي "حجم" و"رأس" ؛ حيث اتفقتا وزنًا وإيقاعًا _حركة فسكون – وهناك تموج صوتي ممتد بين "قيام"، و"قعود" ؛ إذ ينتقل الشاعر من حركة إلى حركة، ومن حركة إلى سكون، هذا التوافق الصوتي والتمازج فيه يصنع موسيقى داخلية أيضًا، بجانب ما تحدثه الألفاظ المنتقاة والعبارات الرشيقة، والصور البديعة من حركة داخل النفس تجعلها تطرب وتسعد.

أما عناصر الصورة في الأبيات فليس فيها سوى عنصر الحركة الذي أشاعه الشاعر في البيتين الثالث والرابع عن طريق القيام والقعود والمشي.

وعن الصور المألوفة فلا وجود لها في الأبيات.

وعلى العكس من ذلك تنتشر الصور الطريفة التي تصنعها الألفاظ، وتعين الرسام في رسمه فتبدو في كلمات "خرعبة" وما تفرضه على الرسام من نعومة في الساق مع الحسن الجميل، و"منعمة" وما توحي له بامتلاء الساق،

وكذلك "أدرم" بالنسبة للكعب، و"خصرتا" وما يفرض على الرسام من تصوير القدمين في صورة دقيقة، وحتى لا تكون عجفاء ساعده الشاعر على رسمها في صورة حسنة بأن جعلهما لينتين بامتلائهما أيضًا.

أما البيت الثالث فهو صورة – كاريكاتورية – مفصلة الأجزاء، محددة الأبعاد.

والبيت الأخير يقف اعتدال الطول والقصر فيه في مواجهة الشاعر ليرسم لوحته بدقة متناهية، مع وجوب استخدام الأبعاد المكانية استخدامًا مناسبًا متناسقًا.

استعطاف وشكوى:

إن لم يكن وصل لديك لنا ... يشفي الصبابة فليكن وعدُ
قد كان أورق وصلكم زمنًا ... فذوي الوِصال وأورق الصدُّ
لله أشواقي إذا نزحت ... دارٌ بنا ونأى بكم بُعدُ
إنْ تُتْهِمِي فتهامة وطني@ ... أو تُنْجِدي يكنِ الهوى نجدُ
وزعمت أنك تُضْمِرين لنا ... وُدًّا فهلا ينفعُ الودُّ
وإذا المحب شكا الصدود ولم ... يُعْطَف عليه فقتله عمدُ
نختصها بالود وهي على ... ما لا نحب فهكذا الوجدُ

المفردات:

الوصل: القرب. **يشفي**: يبرئ ويريح. **الصبابة**: شدة الوجد والهيام. **أورق وصلكم**: طاب وصالكم. **الصد**: الهجر والقطيعة. **لله أشواقي**: تعجب من شدة الشوق. **نزحت ونأى**: بَعُد. **تتهمي**: تتنقلي إلى تهامة زوجًا لي. **تنجدي**: تظلين في نجد. **زعمت**: ادعيت. **تضمرين**: تخفين وتسرين. **هلا**: أصلها "لا" بنيت مع هل فصار فيها معنى التحضيض. **الصدود**: الهجر والقطيعة. **يعطف عليه**: ترق له القلوب. **الود – مثلثة الواو –** : الحب. **الوجد**: الهوى والحب الشديد.

المعنى:

يستعطف الشاعر محبوبته بأن تبذل له الوعد بالوصل إذا ما تعذر تحقيق وصل يجمع شملهما، حتى يعيش على أمل يخفف به الجوى بين الجوانح، ويشفي حرقة الصبابة التي تعتمل في صدره، حتى ولو كان الوعد سرابًا، ثم يتملكه هاجس الفشل من الزواج بـــ"دعد" فيتصور نفسه يندب غابر زمنه الذي أينع فيه الحب ثمار المسرة والهناء، وبعد ذلك يجف النبع الرقراق الصافي، فتتساقط الأيام من حساب الزمن بسبب الصد والهجران والتجافي، ويتحسر على أشواقه

الْحَرّى إذا ما عاد إلى بلاده صفر اليدين، وشطت به الديار ، وبعد المزار" ثم يعاوده الأمل بالاقتران بـــ "دعد" ، مظهرًا لها حبه الثابت، سواء وافقت على الزواج به، وانتقلت معه إلى دياره في "تهامة" أو رفضت الاقتران به وبقيت في موطنها "نجد" ، كما يتشكك فيما تزعمه "دعد" من حب له، راجيًا أن تكون صادقة في ودها، حتى تستريح نفسه من عنائها وشقائها، وقد أثار عاطفتها نحوه بأنه إذا لم تتداركه "دعد" بالعطف عليه بعد عذابه بصدها وهجرانها، فقد قتلته قتلاً يقينيًا، ثم يصل إلى خاتمة رائعة وهو يخص "دعدًا" بالود والحب الشديد الصادق، على الرغم من انصرافها عنه، وهذه أمارة الحب النقي الخالص.

التحليل:

نرى الشاعر في البيت الأول برق عاطفته، حتى لكأنه يستجدي عطف محبوبته؛ إذ يطلب إليها أن تريحه بوعد، وإن يكن كاذبًا، ما دامت لم تحقق له وصلاً – أي وصل – ، وإنا لنراه يرضى منها بالقليل – وصلاً أو وعدًا – حتى

لا يشق على محبوبته في كلا الأمرين، ولعل هذا هو سر التنكير والإبهام في كلمتي "وصل" و"وعد".

وإذا قال قائل:

إن التنكير قد يفيد التعظيم؟.

أقول: إن المقام لا يحتمل انتظار "وصل" أو "وعد" عظيم؛ لأنه في مقام أشبه ما يكون بالاستجداء ، حينئذ لا نتصور منه إلا الرضى بالقليل، وهذا ما عكسه :"جميل بن معمر" في قوله عن بثينة:

وإني لأرضى من بثينة بالذي لَو أبْصره الواشي لقرت بلابله

بلا، وبأن لا أستطيع، وبالمنى وبالأمل المرجُوّ قد خاب آمله

وبالنظرة العُجلى وبالحوْل تنقــ ــضي أواخره لانلتقي وأوائله

هذا ...

وقد حيرنا الشاعر وهو يشير في البيت الثاني إلى حب عارم تصرمت حباله، وتحول إلى صد وهجران، ثم شكه في حبها له والذي اعتبره زعمًا لا حقيقة فيه، على نحو ما رأينا في البيت الخامس، ثم ينفي وجود حب منها حياله في البيت الأخير.

فهل حدث بينهما حب فعلاً؟.

إذا كان ذلك كذلك، فما أسباب القطيعة؟. وهل يعقل بعد القطيعة أن يتقدم لخطبتها قبل تصفية الأجواء، والقضاء على أسباب القطيعة، وإذابة الجليد حتى تستجيب لرغبته؟ ومتى كانت تلك القطيعة؟ وهل من اللائق أن يذكّرها بهجرانها له وهو يسعى لخطبتها، ويشكك فيما تضمره له من ود؟ وفي النهاية يؤكد أنها كارهة له؟.

إمّا أن يُسمح لنا باتهام الشاعر في فساد ذوقه ونضوب الإحساس الرقيق فيه، وانعدام الذوق لديه، أو أن نقول إنه تخيل أن يحدث من "دعد" كل ذلك، فصوره على أنه حكاية حال قد تقع مستقبلاً على نحو ما نراه في شعر "أبي فراس الحمداني" وهو يستعطف "سيف الدولة" حين قال:

لقد كنت أخشى الهجر والشمل جامع   وفي كل يوم لقية وخطاب

فكيف وفيما بيننا ملك قيصر   وللبحر حول زخرة وعباب

وكأن هدف الشاعر هو تقديم التماس لـــ "دعد" بعد الرفض حتى لا يكون مآله كما تخيل وتصور.

وكم كان الشاعر موفقًا في البيت الثاني وهو يصور حاله تصويرًا يجعلنا نأسى له ونتحسر، ومظهر التوفيق أنه وضع صورتين متناقضتين في مواجهة بعضهما؛ ليشعل الإثارة في النفوس ؛ إذ جعل صورة أيام الوصال، وما نتصور

فيها من صفاء واستمتاع وبهجة وإيناس تحقق للشاعر، في مواجهة صورة أيام الهجر والقطيعة، وما نشعر فيها من مرارة وحسرة وألم على ذلك النعيم الذي نضبت ينابيعه وجفت، وصار الصد يولد الحزن والألم، ويجعله في حركة متنامية، وبذلك غيّر من طبيعة الصد؛ لأنه يُذبل الأخضر ثم يحرقه، إلا أن الشاعر ذكر ذلك رمزًا إلى أن الأيام التي تأسو الجراح وتضمدها، وتنسي الأحزان لن تستطيع أن تفعل معه شيئًا؛ لأن مفجرات الآلام دائمة مستمرة، وهي الصد والهجران.

ثم يُضرم الشاعر سعير القلب الواري بين الضلوع بالتعجب من شدة أشواقه إذا ما فشل في وجهته، وهو بذلك يصور بعد الجرح النفسي الغائر في أعماقه إذا ما عاد إلى دياره صفر اليدين، وصارت "دعد" بعيدة عنه بعدًا سحيقًا، ومن هنا يتسع البعد المكاني، مما يوسع الفجوة بين الشاعر و"دعد"، وإن كانت الفجوة الروحية من قبلها وحدها.

ولكن الشاعر يعود في البيت الرابع يطوق القلب من جديد، عله يستجيب له فيخف الجوى بين الجوانح، وكأنه وقف على معنى قول الشاعر:

ومدمن القرع للأبواب أن يلجا

حيث ذكر أن حبه لن تضعف شدته حتى ولو لم تتحول معه إلى وطنه "تهامة" وبذلك يصور ضخامة حبه الذي يشمل أقطار تهامة ونجد معًا.

ثم يعقب ذلك بأن يذكرها بما تزعمه من ودّ له، فيحثها على أن تخلص في ادعائها، حتى تتحقق الآمال من وراء الصدق في الود.

ومرة أخرى يعود الشاعر إلى تنكير الود في البيت الخامس، رامزًا بذلك إلى أنه لا يطمع في ود عظيم، بل يكفيه منه الشيء القليل، وعلى العكس من ذلك في البيت السابع، نراه يعرف الود إشارة إلى أن وده حيال "دعد" جليل وعظيم، وكأنه لا ود أكبر من وده، وقد يكون في ذلك تبكيت وتوبيخ خفي لـــ "دعد" ؛ لأنها ترد على ذلك الود العظيم بالصد والهجران لا بود قليل أو كثير.

كما أنه في نفس البيت يحاصرها بما يثير عاطفتها الذاتية والإنسانية، فقد أراد أن يحرك فيها عاطفة الحب الذي يمكن أن يجمع بينهما برباط الزواج، وإذا فشل في ذلك فإنه يثير عاطفتها الإنسانية التي تفرض عليها العطف على ذلك الحب؛ لأنها لو لم تفعل ذلك لارتكبت جريمة قتل عمد، فهو بذلك ينفرها من

الصد، ويحملها على بذل وعد أو عطف وإشفاق، وهذا منتهى ما يتمناه يائس قانط.

كما أنه ضرب مثلاً على وفائه العظيم لـــ "دعد" في البيت الأخير؛ حيث أخبرنا بأنه سيقيم على حبه لها، وإن كانت لا تبادله حبًا بحب، وجعل مرد ذلك التمسك إلى الوجد العظيم الذي يعتمل في قلبه.

وسر الجمال في التعبير أنه عرّف الوجد ليشعرنا بأنه لا وجد يعلو وحده، فكأنه مأمور من ذلك الوجد الطاغي بألا يغير من حبه وهواه، حتى ولو كانت "دعد" على غير ما يحب.

هذا ...

ويروى البيت الثاني على النحو التالي:

قد كان طاب وصالكم زمنًا ....

وأنا أفضل الرواية الأولى؛ لأنها توحي بامتداد زمن الوصال، حتى نما وترعرع، واستظلا بظله زمنًا، أما الرواية الثانية فهي لا تعطي هذا الامتداد الزمني، بل على العكس من ذلك؛ إذ تسمح بتصور قصر المدة التي طاب الوصل فيها.

كما أن البيت الثالث يروى على النحو التالي:

لله أشواقي إذا نزحت

دار بنا ونهابكم بعد

وأنا أفضل الرواية الأولى لسلاسة النطق؛ حيث تجعلنا في منأى من تكرار الحروف وترادف بعضها بعضًا؛ إذ تكررت الباء في الرواية الثانية أربع مرات، فضلاً عن تجاور الباء في كلمة "نبا" وكلمة "بكم" دون حاجز حصين.

وللبيت رواية ثالثة تقول: **"وطواكم البعد"** وهي أفضل الروايات ؛ حيث صار اللقاء مستبعدًا أو يقرب من المستحيل؛ لأن الطيّ سيجعل بين الطرفين بعدًا سحيقًا لا يدرى أحدهما عن الآخر شيئًا، ويكفى أن يكون البعد معنويًا ليصور الاغتراب الذي سيعيشه الشاعر ويتلظى بسعيره وجمره.

ولكن لماذا لم يذكر اسم "دعد" إلا مرتين على امتداد تلك الأبيات الكثيرة؟.

أقول: إن الحديث عنها موصول، ولم يرد ما قطع الحديث، حتى يحتاج الشاعر إلى وصله بذكر اسمها وإعادة صورها إلى الذاكرة من جديد، كما أن ذلك يشير إلى أن روحها وصورها في حضور دائم، ثم يبرح خيال الشاعر لحظة حتى يذكّر نفسه أو غيره باسمها.

أما عاطفة الشاعر فهي من لون واحد هنا، هو ذلك اللون الغائم الباكي المُعَوِّل الحزين؛ لأن الاستعطاف والشكوى يسيطران على الشاعر من أول الأبيات إلى آخرها، وقد استبدت به تلك العاطفة حتى أوقعته في اضطراب فكري وعاطفي ونفسي.

وعن الموسيقى الظاهرية والخارجية فنلمسها في الوزن والقافية والتوافق الصوتي والنغمي والإيقاعي في قوله : "وصل" و"وعد" في البيت الأول، و"ود"، و"وجد" في البيت الأخير، والتوافق الصوتي وتماوجه مع النغم والإيقاع في قوله: "تتهمي"، و"تنجدي" في البيت الرابع.

أما الموسيقى الداخلية فقد اشتركت الموسيقى الظاهرية في إحداثها، فضلاً عن الموسيقى التي صنعها الطباق بين "أورق"، و"ذوي"، ثم المقابلة "بين ذوي الوصال"، و"أورق الصد".

كما تلمس الموسيقى الداخلية فيما ارتضيناه وارتحنا له من ألفاظ رشيقة منتقاة – معرّفة أو منكرة – وعبارات دقيقة موحية، وصور بديعة مما يمكن التماسه فيما ذكرنا من تحليل.

أما الصورة الكلية فهي مكثفة في العنوان، ومبسوطة في المعنى.

وعن الصور الجزئية المألوفة فقد كانت في ذات الوقت طريفة، بمعنى أن الشاعر لجأ إلى جملة من المعنويات التي تدرك بالعقل وحده، فيصيرها حسية مجسمة لإحداث الإثارة والإمتاع وتصوير حالته النفسية بحيث تصبح الصور مقنعة مؤثرة، فقد صور الوصل – القرب والرضى – ببلسم يشفي الجراح، ليظهر لمحبوبته مدى فاعلية الوصل في نفسه، والارتياح الشديد الذي كان سيحدثه في قلبه، كما صور الوصل مرة أخرى بشجرة مورقة ليقفها على حجم الشقاء الذي سيتعرض له بعد أن ذبلت شجرة الوصال.

كما صور "الصد" بشجرة أيضًا، ولكنها شجرة ملعونة، فهي إذا أورقت فإنها تورق الهم والكمد والشقاء والتعاسة.

أما عناصر الصورة فنلمح اللون في "أورق" ، و"ذوي" ، ونسمع الصوت في "وعد" ، و"زعمت"، و"شكا"، ونرى الحركة في "أورق"، و"ذوي" – أيضًا – و"نزحت" ، و"نأى"، و"تتهمي" ، و"تنجدي".

أما الرسم بالكلمات فليس له وجود في هذه الأبيات؛ لأنها كانت تدور حول معان تجريدية لا يدركها إلا العقل، ونقلها إلى صورة تجريبية مجسمة غير معقول ولا مستساغ ؛ إذ كيف يحول الرسام "الوصل" أو "الصد" – مثلاً – إلى صورة شجرة في لوحة طبيعية؟.

وإن كان الشاعر قد عبر عن مشاعره ومواجيده، وصوره فأحسن تصويرها وأبدع.

تعليق:

في هذه الأبيات المدروسة، وقفنا على ارتباط الشاعر ببيئة الشعراء، وكان أول مظهر لذلك هو الوقوف على أطلال ديار المحبوبة ، باكيًا مستعبرًا متسائلاً، وسقوط المطر عليها مما أحياها بتفتح الزهور، ثم التغزل في جمال المحبوبة على نحو دقيق رشيق.

وقد أحاط الشاعر محبوبته بهالة من الحسن والبهاء ، مما جعله يتناول جميع أعضاء البدن – تقريبًا – بالوصف الكشاف لمفاتن الجسم ومحاسنه، وقد استطاع أن يرسم لوحات شعرية لكل مساحة من مساحات الجسم – كل على حدة – وجعلها متجاورة متلاحمة، صنعت للمحبوبة لوحة فنية باهرة، ألح فيها على الوصف الحسي أكثر من وصفه للمعنويات، وأمام هذه اللوحات كنا نرى له صورًا كلية وأخرى جزئية، على نحو ما أشرنا إليه في التحليل.

ولقد ترسم الشاعر خطى علم النفس وهو يتناول المحبوبة بذلك الوصف الموسع الرائع، ليستميل منها القلب، ويخلب منها اللب، وهو إزاء ذلك يمتاح من معين الشوق والهيام، فأعانه ذلك على إنطاق الكلمات والعبارات والصور بكل معاني الحب واللهفة.

ولئن كان الخيال في أغلبه الأعم مسطحًا قريب المأخذ والمأتى حسيًّا في كثير من صوره، إلا أنه استطاع أن يصل إلى معان طريفة، وصور بديعة، وقد ساعدته الألفاظ على رسم صور طريفة ذات ألوان وأصباغ.

أما الأسلوب فقد كان سهلاً ممتنعًا، بعيدًا عن الخشونة والغرابة والإغراب في ألفاظه وتراكيبه ، مما جعل بعض النقاد ينفي نسبة القصيدة إلى العصر الجاهلي.

ومن ظواهر الأسلوب لدى الشاعر أنه كان زاهدًا في المحسنات البديعية، لم يستخدم منها إلا ما جاء عفو الخاطر.

أما عاطفة الشاعر فقد ترددت بين اللون الغائم واللون المشرق فقد كانت تغيم وهو يناجي الديار ويبكيها ويسائلها، وعند خوفه من فشله في نوال مأربه، وكانت تشرق — وما أكثر إشراقها — وهو يمدح ويتغزل ويصف، وكم كان رائعًا وهو يخرج من عاكفة إلى نوع آخر، ثم يعود إلى النوع الأول، على نحو ما رأينا في تحليل المقطع الأول، وإن كنا قد رأينا الشاعر قد وقع في اضطراب عاطفي، وقلق نفسي، أشرت إليه في مجاله.

وعن موسيقاه فقد ترددت بين الظاهرة والخفية، ووقفنا على بواعث كل نوع، وعرفنا أن موسيقاه الخفية كانت أظهر وأطغى، لوفرة بواعثها وتنوعها.

أما عن البيئة في النص المدروس فلها عدة مظاهر، التمسناها في الأطلال، والأمطار، والأزهار، والمها، والنقانق، وشجر الأراك، كما أشار إلى مواطن تلك البيئة وهي:

تهامة موطن "دعد" ونجد موطن الشاعر.

وعن الوحدة الفنية بمعناها الشائع فأراها غير متوفرة في القصيدة باعتبارها كلاً لا يتجزأ، ولكن إذا اكتفينا بالوحدة في كل مقطع فسوف نراها قد توفرت في المقطعين: الأول والثالث.

وإذا ذهبنا مذهب الذين يكتفون من الوحدة النفسية، فإن ذلك يبرز لنا ادعاء الوحدة بين أبيات هذه القصيدة.

وسواء تحققت المذاهب الحديثة في الشعر القديم أو لم تتحقق فليس ذلك مطلبًا تنشده، ونحمل القدماء مقاييسه وآثاره فلكل عصر مقاييسه ومناهجه.